Volksbücher der Kunst

Anselm Feuerbach



Velhagen & Klasings Volksbücher Nr. 25

Preis 60 Pf.

Umschlagbild: Studie für das Gemälde „Gastmahl". (Begleiterin des Alkibiades.) 1871. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

Velhagen & Klasings Volksbücher

erscheinen zum Preise von 60 Pfennig für jedes Buch. Sie bieten einen unerschöpflichen Born der Belehrung und edelsten Unterhaltung, eine Fülle vornehmer Kunst. Gelehrte und Volksschriftsteller ersten Ranges vereinigen sich hier, um in klarer, allgemeinverständlicher Sprache und knapper Form die verschiedensten Gebiete des menschlichen Wissens zu behandeln.

Die Volksbücher umfassen die weiten Gebiete der Kunst, Geschichte, Erdkunde, Literatur, Musik, des Kunstgewerbes, der Technik, der Naturwissenschaften usw., so daß das Werk in seiner Gesamtheit ein

Universum des Wissens, der Kultur unserer Zeit

darstellt. Jeder Band ist in sich abgeschlossen und gibt eine abgerundete Darstellung des in ihm behandelten Stoffes. Über die Gliederung des Unternehmens enthält Seite 3 dieses Umschlags nähere Angaben.

Eine Eigenart dieser Volksbücher ist die Illustrierung.

Zum ersten Male wurde hier authentisches Bildermaterial in so reicher, erschöpfender Weise in den Dienst der Volksliteratur gestellt. Für die bildliche Ausschmückung der einzelnen Bücher finden alle Fortschritte der Illustrationstechnik, zumal auch der **Farbendruck**, ausgiebige Verwendung.

Anselm Feuerbach

Von Prof. Dr. Ed. Heyck

Mit 26 Abbildungen
darunter 4 in farbiger Wiedergabe

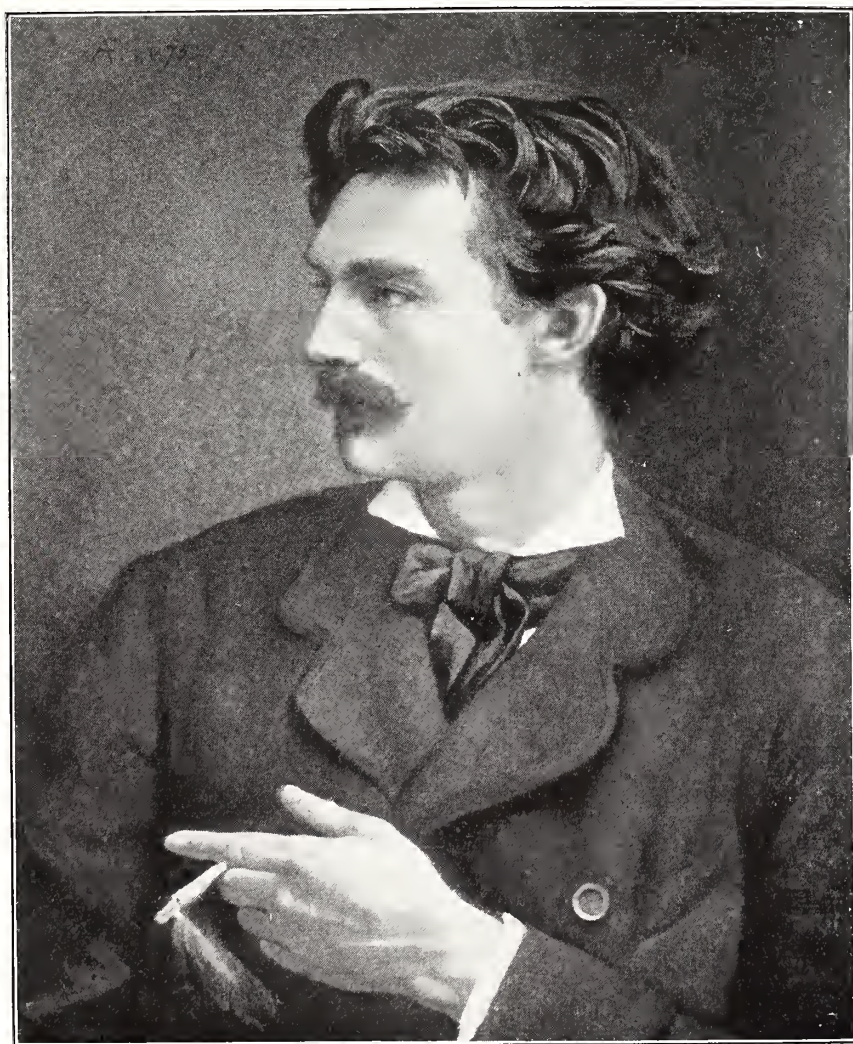


1911

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Feuerbach.

Bezeichnend häufig geht der bedeutende Künstler aus den unteren, und zwar ländlichen Volksschichten hervor. Nach merkmallosem Dasein ganzer Generationen sammelt ein Einzelner die unverbrauchten Begabungen so kraftvoll an, daß er sie zu originalen, naturursprünglichen Erfolgen führt. Die Kunst, wie das ganze Leben Anselm Feuerbachs sind dagegen aus dem Bildungsadel der Familie zu verstehen, die durch ihn in der dritten Generation abgeschlossen wurde. Der Stoff einer solchen Persönlichkeit ist nicht mehr das aus dem Naturerz geborene Eisen, es ist die Legierung vornehmen Metalls. Die Kräfte und Schönheiten der verschiedenen Feuerbachs kehren in unserem Künstler wieder, aber mit ihnen auch Zartheiten, Verfeinerungen, die leicht zur Kräftehemmung werden. Wir erkennen die psychischen Bezüge auf den Großvater Anselm, den berühmten Kriminalisten und Rechtsphilosophen, Schöpfer von Gesetz- und Rechtsbüchern des neuen Königreichs Bayern, einen Mann von leidenschaftlichem Temperament, von glühendem Patriotismus und glühendem Rechtsgefühl; auf den Oheim Ludwig, den bahnbrechenden Philosophen über das „Wesen des Christentums“ und der Religionen überhaupt, der indessen Lebenskünstler in den klugen üblichen Geleisen so wenig wie der Stammherr des Ruhmes der Familie Feuerbach gewesen ist. Und am nächsten natürlich erkennen wir die Bezüge auf den Vater, Anselm, seit 1836 Professor der klassischen Philologie und Altertumskunde in Freiburg, Verfasser des Buches „Der vatikanische Apollo“, eines literarischen Kunstwerks voll Feinsinn und Schönheitsverständnis, errichtet über dem damals meistbewunderten Kunstwerk der Antike. Vor seiner Berufung nach Freiburg war er Gymnasiallehrer in Speyer, und hier, am 12. September 1829, ist Anselm Feuerbach, der Maler, als zweites Kind nach einer Tochter, zur Welt gekommen. Die Mutter hat er nie gekannt, sie starb nicht lange nach dieser Geburt. Die Frau, welche als „Feuerbachs Mutter“ unvergeßlich ihren Namen mit dem seinen verbunden hat, die verständnisvolle und aufopfernde Fürsorgerin, der dann schmerzlich beschieden ward, sein Leben zu überdauern, war die zweite Gattin des Vaters, Henriette Heydenreich.



Anselm Feuerbach.
Selbstbildnis vom Jahre 1875. In der Neuen Pinakothek zu München.

Im Freiburger Elternhause ward der Geist veredelnder Schönheit und antiker Lebenshöhe unvermerkt von dem Knaben und künftigen Künstler aufgenommen, und er bleibt grundbestimmend in ihm. Nicht im oberflächlichen Sinn einer philologisierenden Sonderrichtung. Es



Flötenspielender Faun. 1847. Karlsruher Galerie.
Photographie und Verlag von A. Bruckmann in München.

gibt kein Bild der Art von Feuerbach, wie Alma Tadema sie malt, auch abgesehen von den Unterschieden der Qualität. Die Antike ist nichts Absichtliches in Feuerbach, seine persönliche Vorstellung des poetisch Schönen sucht auch nicht durch sie ihre Versinnbildlichung, sondern vielmehr durch die Musik. Was die Antike ihm gibt und was sie für ihn bedeutet, das macht sich nicht abhängig vom stofflichen Altertum, und die klassischen Kostüme bei Feuerbach, die scheinbar so ungemein griechisch auf uns wirken, stammen niemals aus dem Kostümwerk, sondern widersprechen ihm. Der Hellenensinn in ihm ist ganz verinnerlicht. Er überdauert denn auch konfliktlos die zum Teil sehr abweichenden Einflüsse der künstlerischen Lehrjahre und findet sich danach, mit diesen bereichert, als müsse es so kommen, zu sich selbst zurecht.

Die Begriffsbestimmungen Idealismus und Realismus oder auch Klassizität und Modernität halten vor Feuerbach nicht stand, sie ringen und widerstreiten nicht in ihm. Keines dieser ohnedies viel mißbrauchten Worte könnte ihn charakterisieren. Er geht aus von empfänglich-poetisch geschauter Wirklichkeit und beseelt sie durch die Bildung und den Adel seiner Individualität.

So kam er für seine besondere und bald vereinsamende Person schon sehr weit. Allzu weit, als daß ihn das übliche Bilderpublikum verstand, nicht ausgeschlossen die am meisten vor dem Tageswinde dahintreibenden Stimmführer der berufsmäßigen Kritik. Eher haben sich nicht so in die Richtungen der Kunstkritik gebundene Schriftsteller für ihn eingesetzt. In seinen Anfängen schon Titus Ullrich, der aus dem in Kunstangelegenheiten noch wenig zählenden Berlin seine Stimme erhob, später u. a. der in Wien tätige und hochangesehene Feuilletonist Ludwig Speidel, ein geborener Württemberger. Auch F. Pecht verdient als Ausnahme genannt zu werden. Feuerbach echt zu verstehen, setzt immer eine bestimmte Bildungshöhe voraus, die aber

nicht angelesen werden kann, sondern die nur einfach eine Stufe des seelisch-geistigen Verlangens ist. So bedingt es sich, daß er den Einen immer eine Quelle des edleren Poetischen sein wird, wie sie ihnen kein anderer neuerer Künstler sein kann, und daß Andere immer ebenso die Gründe, weshalb Feuerbach sie nur teilweise befriedige, betonen und zuerst darlegen werden.

Der junge Freiburger Professorensohn wird Maler werden. Mit großartigen, in Leidenschaft und Bewegung mächtig gedachten Entwürfen füllt sich der Kopf (und die Stube) des Gymnasiasten an. Die Familie sucht wohl durch Mitbefragung von Autoritäten Sicherheit zu erlangen, im ganzen erscheint aber die Absicht des Sohnes als etwas Natürliches und Gutgeheißenes. Ja als etwas logisch Erfüllendes: in den Kreis der Feuerbachschen Betätigungen, die vom Geistigen und Ethischen ausgehen und im Vater, dem Professor, das Ästhetische gedanklich und rezeptiv erreicht haben, tritt nun das Umsetzen der Persönlichkeit in ästhetische Hervorbringungen, Wirkungen hinzu.

Im Frühjahr 1845 bezog Anselm die Akademie zu Düsseldorf. Sie galt als die Hochschule der strengen Zeichnung und des höheren Stils. Fr. W. Schadow (der von den Nazarenern herkommende Maler und Sohn des kraftvollen, schönheitsfeinen Bildhauers), sodann Karl Lessing, der Historienmaler und Landschafter, dazu der Landschafter J. W. Schirmer waren die maßgebenden Düsseldorfer Namen. Für den Kunstschüler Feuerbach hat Düsseldorf im wesentlichen nur eine sich früh verratende Erkenntnis seiner Unzufriedenheit bedeutet. Eine Enttäuschung jener klar und unklar gemengten „höchsten" Vorstellungen, die der Gymnasiast aus dem Elternhause mitgebracht, wo Antike und Renaissance ihn in Mappen und Kupferstichen umgaben und seine Sehnsucht am persönlichsten aus dem Heroentum der Frühgermanen und der Nibelungen zu Gestaltungsplänen emporschwoll. Im übrigen bringen diese Jahre autodidaktische Weiterentwicklung der im Elternhause eingesogenen geistigen Richtungen. Er liest erst jetzt Goethe, mit glücklicher Nicht-Verfrühung, liest ihn in das eigene Leben hinein, in die Unruhe seines hochfliegenden Verlangens. Wanderers Sturmlied sagt er sich vor, richtet sich daran empor und streicht kein Wort des seltsamen, starken Gedichtes in der Anwendung auf den eigenen Genius aus. Er liest den Homer auch wieder, den er früher nur



Italienisches Begräbnis. 1851.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

für die Schulstunden präpariert, und er studiert dazu Winckelmann; wie auf Orpheus' Gesang möchte er lauschen, so schreibt er, auf mehr solche Deutungen des antiken reinen Hohen, Schönen. Aus der heroischen Germanenschlacht, die der Freiburger Schüler geplant hatte, wird in bezeichnenden Stufenfolgen seiner Entwürfe eine Gigantenschlacht, und über diese wird es ihn weiterführen zu der heroischen Amazonenschlacht.

Wir spüren die Gespräche mit jungen Malern, die seine Mitschüler sind. In Düsseldorf ist keine Kunst. Und man bekommt auch nichts zu sehen. Antwerpen, Paris — da würden Anschauung und Lehre sein. Auch von Italien ist die Rede, indessen verbindet sich damit noch keine Ahnung dessen, was das Land für Feuerbach einst werden wird. Die Unbegnügtheit wie das Verlangen knüpfen sich naturgemäß an die zeitgenössische Kunst und an ein besseres unmittelbares Lernen aus der Unterweisung.

Die Familie und ihre Berater entscheiden dann, da Anselm von Düsseldorf weg möchte und von Belgien und Paris spricht, für **München.**



Kopf des Hafis.
Ausschnitt aus der gegenüberstehenden Abbildung. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

Dort hat er die politisch so stürmische Zeit von 1848/49 verlebt. Aber sie zieht recht spurlos an dem jungen Maler vorüber, der mit fast fieberischer Spannung seine persönlichen Ziele sucht und darin sich auch in München wenig befriedigt findet. Um Wilhelm Kaulbach kümmert er sich überhaupt nicht, über Cornelius und seine Fresken schreibt er: „O weh, sind das die olympischen Götter! Ist das Cornelius, der große Cornelius?“ Einen positiven und bedeutenden Eindruck gibt ihm wohl die abgeklärte Poesie der Rottmannschen südlichen Landschaften unter den Hofarkaden. Immerhin spüren wir, daß ihre Welt sich mit der seinen noch nicht — oder jetzt nicht — näher berührt. Seine hauptsächliche Schule wird die Pinakothek, und freudig überläßt er sich an die Fülle und strotzende Kraft von Rubens, dieser hat zunächst von den „Alten“ stärker auf ihn eingewirkt. Anfang 1850 erfüllen ihm die Eltern nun doch seine Ungeduld, nach Belgien zu kommen, nach Antwerpen.

Hier, wo junge Pariser Anregungen sich mit flämischen Traditionen zu dem Natursinn und der frischen Farbengebung der neueren belgischen Malerei — Wappers, Gallait — vereinigt hatten, finden wir Feuerbach bemerkenswert zufrieden. Seine Ungeduld, die ihn schon in Düsseldorf selbständige Bilder hatte malen, in München solche hatte ausstellen lassen, und ebenso die gewohnte stürmische Produktivität in Entwürfen treten noch wieder zurück hinter ein vertrauensvolles Schülertum. Und die großen ideenhaften Themata treten zurück vor einer genrehaften Einfachheit im Stoff, die sich das Reale leicht zum Bild gruppiert.

Von Antwerpen geht er (1851) aus innerer Logik nach **Paris,** als dem Mittelpunkt und Ursprung der bahnbrechenden Richtungen in der Malerei. Inmitten der Delacroix, Courbet, Troyon, Rousseau wird er der Schüler Coutures. Das ist der



Hafis vor der Schenke. 1852. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

Meister der Vereinigung von Zeichnung und Kolorit, der kurz zuvor durch seine „Römer der Verfallzeit“ auf die Höhe des Ruhmes gelangt war und als Lehrer weitaus am meisten gesucht wurde, gerade auch von jungen Malern aus Deutschland. Dabei jedoch behält Feuerbach die Augen offen, was die individuelleren der neueren Franzosen ihn lehren können. Außerdem kopiert er Veronese — man nannte Couture den „französischen Veronese“ — und wendet sich weiterhin mit seinem Hauptinteresse Velasquez zu. In Paris hat er seine technische Ausbildung erworben und die innere Anschauung des Lebendigen gefunden, woraus sich die Komposition als etwas Abhängiges, Notwendiges ergibt. Aber darüber steht ihm geschrieben, daß er das hier Erreichbare einheimsen will, um dann „in sich zurückzukehren“.

In Paris hat er seinen Hafis vor der Schenke gemalt (1852). Das Bild ist das Dokument der in Antwerpen und Paris gewonnenen Behandlung, die sich in der Gestalt des Hafis zur Darstellung der entrückenden Inspiration, mit der Flamme des dichterischen Sehers in dem wundersamen Blick, erhebt. Es geht auf die Ausstellungsreise nach Deutschland — und die Leidensgeschichte des ersten Feuerbachschen Gemäldes beginnt, die erste von sämtlichen, die folgen werden. In Paris vorgeführt hätte es „nicht viel bedeutet“, wie er mit etwas absichtsvollem Vergleich der beiden Länder sagt, aber es wäre im Maßstab der dortigen Kunst eingeschätzt worden; für Deutschland sei es reichlich gut. Allerdings, und es bringt ihm glatten Mißerfolg.

Eine Art seelischer Lähmung seiner sanguinischen und sensiblen Natur folgt auf diese nicht denkbar gewesene Enttäuschung. Und überdies beginnt nun auch die materielle Not. Der Vater, schon länger umdüstert von einem vorzeitigen Ermatten seiner Kraft, war 1851 gestorben; die Mutter, die nach dem belebteren Heidelberg übersiedelte, um sich Erwerbsmöglichkeiten zu der Witwenpension hinzu zu schaffen, sah die Grenzen ihres Hingebenkönnens eng genug gezogen. Für Anselm — der in Paris zeitweilig Porträts für fünf Franken malte oder tagelang keinen Sou auszugeben hatte — wurde die Situation unhaltbar. 1854 kehrte er mit notgedrungener Zurücklassung seiner meisten Studien und Bilder nach Deutschland zurück. „Espérance!“ war das Leitwort seiner Jugend und seiner höchsten Ziele bisher gewesen. Jetzt gilt es den furchtbar schweren Entschluß, nicht rechts und nicht links zu sehen und zu verdienen. Aber danach oder bald wieder daneben wird er dennoch den Weg seiner Bestimmung finden! Für alles dies schien sich als die geschickteste Örtlichkeit Karlsruhe zu bieten, die Landesresidenz.

Zuerst ging alles ganz gut, indem er sich an das notgedrungene Programm hielt. Er malte fleißig, mit der einfallreichen Unermüdlichkeit, die ihm immer eigen gewesen ist und ihm zu gewissem Grade auch hat gefährlich werden können. Und er hatte ganz hübsch Käufer für seine Blumenmädchen, Zigeunerinnen, Genrebilder, Porträts, zumal der an dem Hofratssohn anteilnehmende Prinzregent (spätere Großherzog Friedrich) durch Ankäufe und durch allegorische Aufträge für einige Sopraporten im Schloß das Zeichen gab. Die Konflikte begannen erst und steigerten sich, als er Gemälde vorführte, die die würdigere Probe seines Könnens enthalten sollten. Das war zunächst der in Paris begonnene Tod des Pietro Aretino, eine Renaissanceszene, die unter der Nachwirkung des Louvre und Veroneses zur Ausführung kam. Den Karlsruhern zu „kraß“, wie sie ohne Nachprüfung sagten, und in der Koloristik, die nach Coutures Beispiel zu dem überlegt ruhig behandelten Vorgang abgestimmt war, eben nicht das, was man konventionell gewöhnt war, zu kühl und unbefriedigend. Auf diesen Eklat folgte der ärgere, eine Versuchung des heiligen Antonius mit einer sich von dem düster glühenden Abendhimmel in der Dämmerstimmung abhebenden Versucherin, die nackt und nur durch eine schmale Binde gegen die immer auf einen Punkt gerichtete Wohlanständigkeit geschützt war. Nach der Kraßheit die Schamlosigkeit! Die „Unanständigkeit“ dieses Bildes, die „Unverschämtheit“ —



Tod des Pietro Aretino. 1854. Museum zu Basel.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

es höchsten Ortes zeigen zu wollen, es mit den badischen Landes-Kunstwerken zur Pariser Weltausstellung senden zu wollen, — quittierte man dem ahnungslosen Künstler öffentlich und kabinettsrätlich. Das traf ihn derartig, daß er in einer Art von Betäubung durch ohnmächtige Erniedrigung das Bild vernichtet hat. Später, als er ruhiger geworden, hat er neue Entwürfe gemacht, aber die Befangenheit bleibt darin sichtbar, die man ihm beigebracht.

Inzwischen wurde doch empfunden, daß ihm unrecht geschehen war. Aus kunstamtlichen Kreisen bemühte man sich um eine versöhnende Entschädigung, und der Regent setzte ihm ein Stipendium von 1000 Gulden für Italien aus, wofür Kopien dortiger Meisterwerke zu liefern seien. Auf diese Weise ist Feuerbach nach Italien gekommen und hat nun dort seine Eigenart gefunden und weitergebildet, unter den Einflüssen sowohl des Landes wie der Hochrenaissance und der skulpturalen Antike.

Mit Josef Scheffel zusammen hat er die Fahrt über München und den Brenner nach Venedig gemacht und mit ihm in naher Kameradschaft die Anfangszeit verlebt, auch einen reizvollen Ausflug mit Scheffel nach Kastell Toblino in der Gegend des Gardasees gemacht. Für die zu liefernde Kopie wählte er unter den ihm mitgegebenen Nennungen Tizians mächtige Himmelfahrt der Maria, in der venezianischen Accademia. Man wäre mit einer kleineren Kopie zufrieden gewesen, aber Kunstwerke haben ihr Maß in sich; er gab das Gemälde in der halben Größe seines außerordentlichen Formats, und da es ursprünglich für eine dunkle Kirche gedacht und gestimmt war, so transponierte er den Ton für die geplante Aufhängung in der Karlsruher Galerie so, daß wiederum die von Tizian gewollte Wirkung entstand.

Glückliche Tage. Zu keiner Zeit hat er der Mutter eine solche Reihe wunderschöner, das hoffende Herz weit auftuender Briefe gesandt. Zugleich schuf er die Gestalt seiner Poesie mit der Geige in der Hand. Sie ist das Ergebnis künstlerischer Wandlungen durch den venezianischen Aufenthalt, das erste Wahrzeichen der Gewalt, die Italien über ihn gewinnt. „Während meine früheren Bilder mehr Gedankenblitze waren, ist jetzt ein ganz anderes Gefühl über mich gekommen, wie Glockengeläute nach Gewitter; die Grazie, die Schönheit ist mir aufgegangen,“ die nun in diesem Gemälde die Sprache einer leidenschaftslosen Feierlichkeit sucht.

Und diese „Poesie“, die ihm überschwenglich viel bedeutet, will er dem Regenten zu seiner Vermählung schenken. Der Maler, den sein Landesherr so glücklich gemacht, will sich nicht lumpen lassen; der Regent verdient es, das Bild aber auch, daß es sein Eigentum wird.

Der Verlauf dieses aus vollem Herzen kommenden Entschlusses ist nun biographisch entscheidend geworden, durch einen Knäuel von unwillkürlichen, aber charakteristischen Verwechslungen. Das Geschenk an den Regenten wird von dem Karlsruher Hofamt gar nicht richtig als solches begriffen, sondern mit dem Stipendium in Verbindung gebracht, die unzudringlich ausgesprochene „Widmung“ als übliche Huldigungsfloskel genommen. Gleichzeitig wird die harmlose, höflich dürre Bemerkung des beauftragten Hofamts, es stehe ganz in Herrn Feuerbachs Belieben, mit dem kleinen Rest des — nachgefüllten — Stipendiums Venedig jeden Tag zu verlassen, also auch anderswo zu malen, von dem Künstler als brüske Aufsage mißverstanden. Sein Geschenk ist allerhöchst verschmäht, „wie ein Raubtier“ hängt die Schande des hineingefallenen Strebers an ihm. In unbeschreiblicher Stimmung, unter Abbruch aller Brücken nach Karlsruhe, ohne irgend gesicherte Mittel, ohne andere Habe, als den Mut der Verzweiflung und seines leidenschaftlichen Wollens, zieht er auf eigene Faust nun dem Süden zu, weiter nach Italien hinein, über Florenz, wo er kurz, doch mit sehr starken Eindrücken verweilt, nach Rom.

⊠ ⊠ ⊠

Während Feuerbach von Venedig ab in der künstlerischen Darstellung die abgeklärte Ruhe sucht, pflegt er in seinen Selbstbetrachtungen nach wie vor den ganzen Superlativ seines Temperamentes auszuströmen. Das hat ihn mehr als



Poesie. 1856. Karlsruher Galerie.
Photographie und Verlag von A. Bruckmann in München.

einmal seine im ganzen doch stetige und folgerichtige Entwicklung so auffassen lassen, als ob er durch plötzliche Erkenntnisse, gleichsam als Offenbarungen, von Grund aus umgewandelt worden sei und klar und sonnig einen ganz neuen Weg vor sich erblickt habe. Dahin rechnet er vor allem das innere Erlebnis in Florenz. Etwas Vergleichbares, wie jetzt die Uffizien, ist ihm nicht Venedig und noch weniger der Louvre schon gewesen, dem er damals allzu unselbständig und Prinzipien gehorchend oder sie suchend gegenüber gestanden. „Die Vergangenheit war ausgelöscht," so schildert er sich in diesen Eindrücken aus der Tribuna; „die modernen Franzosen wurden Spachtelmaler," setzt er in der Schärfe der Absage oder richtiger des Zurücklassens, des Weitergelangens hinzu. Von den Deutschen vollends fühlt er sich ein abermals neues Stück entfernt:

„Ich habe mich oft gefragt, was hat die Alten so groß gemacht, und warum ist im kalten Deutschland ein so schrecklicher Idealismus und gar keine Leistung? Die Lösung liegt hier in Italien klar und offen.

„Es ist so: der deutsche Künstler fängt mit dem Verstand und leidlicher Phantasie an, sich einen Gegenstand zu bilden, und benützt die Natur nur, um seinen Gedanken, der ihm höher dünkt, auszudrücken. Dafür nun rächt sich die Natur, die ewig schöne, und drückt einem solchen Werke den Stempel der Unwahrheit auf.

„Der Grieche und der Italiener macht es umgekehrt; er weiß, daß nur das Reale die größte Poesie ist. Er nimmt die Natur, faßt sie scharf ins Auge, und indem er bildet, geschieht das Wunder, was wir Kunstwerk nennen. Der Idealismus wird zur Wahrheit und die Wahrheit ist die Poesie." —



Kinderstudie. 1858.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

Wir verfolgen auf dem beschränkten Raum dieser Skizze nicht die materiellen Schwierigkeiten der nun beginnenden römischen Jahre. Sie sind in der ersten Zeit so klein bedrückend gewesen, daß das eigentliche Malen überhaupt unterbleiben mußte. Dann wurden sie, wobei die Hauptsache doch immer der rastlosen Bemühung und Hilfe der Mutter zu leisten blieb, soweit überwunden, daß er einigermaßen zum Schaffen nach seinen Ideen kam. Einsam ist er all die römische Zeit gewesen, äußerlich und innerlich, und er hat doch erst lernen müssen, es zu sein. Sein eigenes Naturell hat ihn seinen Bekanntschaften wieder entfremden müssen, durch die schwierige, nicht für Jeden durchsichtige Mischung von Gutherzigkeit, Liebenswürdigkeit, eigentlicher menschlicher Bescheidenheit mit jener höchst bewußten und argwöhnischen künstlerischen Selbsteinschätzung, die dem Vergleich zwischen seiner Verkanntheit und dem billigen Ruhm und Reichtum so mancher es sich bequem machenden Künstler entsprang. Die Allermeisten kannten ihn nur als ablehnend, eremitisch, maßlos von sich überzeugt. Und doch wohnte hinter dieser Außenseite eine heitere, nach Anschluß und Munterkeit verlangende Natur, die ihre



Studie zur Iphigenie. 1861.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

bayrisch-pfälzisch-badische Herkunft durchaus nicht abgestreift hatte und der die angeregte abendliche Geselligkeit an sich viel natürlicher, als eine häusliche Eingesponnenheit, war. Vollends Musik, schon nur ein bloßes Singen in der Tafelrunde, hob den Bann im Nu von ihm. So haben ihn Professor Hausrath von Heidelberg aus, wohin Feuerbach dem eigentlichen Kunstbetrieb fernstehend, mit desto mehr Interesse und Rücksicht sich des hochstrebenden und hochgebildeten Malers erfreuten. Im römischen Künstlerverein dagegen kam es sehr bald zum peinlichen Bruch. — Feuerbachs Freund aus der ersten römischen Zeit ist der Kupferstecher Allgeyer, der auch sein verständnis- und liebevoller Biograph



Familienbild. 1866. Schacksche Galerie.
Nach einer Gravure im Verlage R. Wagner in München.

so ziemlich bei jedem Ausspannen, das er sich gönnte, zu der Mutter fuhr, und Speidel ihn noch aus der Wiener Zeit in der Geselligkeit des runden Tisches geschildert. „Ernste Gedanken, die ihn bedrängten, scherzte er dann anmutig hinweg oder er hob sie empor in die Lebensluft eines Humors, worin die sprödesten Stoffe unter prächtiger Lichtwirkung verbrannten." Aber wenige haben ihn so gekannt und dann sind es immer am ehesten Männer gewesen, die, geworden ist. Sein treuer Verehrer und künstlerisch von früh an sein begeisterter Prophet. Aber immerhin nicht ganz die Persönlichkeit, um ihm jenen wirklichen gegenseitigen Austausch und namentlich den Zwang zu verschärfter Selbstüberwachung zu bringen, die aus der Freundschaft kongenialer Männer entstehen. Zeitweilig haben Feuerbach, Allgeyer, Böcklin und R. Begas einen reizvollen Bund miteinander gebildet, der zugleich ein Gesangsquartett darstellte. Dieser



Dante und die edlen Frauen von Ravenna. 1858. Karlsruher Kunsthalle. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

 Nymphe, musizierende Kinder belauschend. 1864. Basel, Museum. 

Verkehr wurde auch die Veranlassung, daß Feuerbach aus seinem nervösen Atelierfleiß zu einigen Ausflügen in die weitere Umgebung Roms mitentführt ward und daß dadurch insbesondere das Albaner Gebirge für eine größere Reihe seiner Gemälde fruchtbar werden konnte. An **Böcklin** hat der selbst genug benötete Feuerbach den deutschen Kunstfreund verwiesen, durch dessen Aufträge der Baseler, der damals mit seiner Familie Rom verließ, wenigstens in die Anfänge geordneter Verhältnisse hat gelangen können. Es ist nicht der einzige Zug selbstloser Objektivität und Teilnahme, der in den Biographien anderer Maler von Feuerbach zu berichten ist.

Arbeiten und Arbeiten ist der Inhalt



Ricordo di Tivoli (Erinnerung an Tivoli). 1867. Berlin, Nationalgalerie.



Studienkopf (Nanna). 1861. Karlsruher Kunsthalle.

seiner Tage gewesen. Er gehört zu den produktivsten Malern überhaupt, und man tut ihm kein Unrecht, wenn man ausspricht, daß die Ungleichheit im Wert seiner Bilder eine ausgedehnte Skala umfaßt. Die vollendetsten seiner Schöpfungen sind auch durchweg die am meisten erarbeiteten und selbstkritisch durchgeprüften. Rastlosigkeit, Anstrengung haben ihn hinangetragen zu den Höhen seiner Erreichungen, nicht mühelose Genialität. Er war kein Patenkind einer leicht verschwendenden Fee, er hat sich hinaufgerungen, ausgehend von der Empfänglichkeit und dem Bildungsschatz in ihm und dazu von dem stolzen Ehrgeiz, dessen eigentliche Quelle war, daß er den Namen Feuerbach trug. Rastlos hinaufgerungen, immer weiter, immer höher und auch freier, bei ständiger Überwindung von



Bildnis einer Römerin (Nanna). 1861. Schacksche Galerie.
Nach einer Gravure im Verlage R. Wagner in München.

Entbehrungen, Verkennungen von außen, Mutlosigkeiten und Unbegnügtheiten von innen, Kompromißanwandlungen, Bitterkeiten über Bitterkeiten. Deshalb auch bedurfte er so unentbehrlich notwendig der wiederkehrenden Ausdauer seines Selbstgefühls, seiner erfüllenden Begeisterung für das, was durch ihn entstand, seines vorwegnehmenden Siegertriumphes. An urwüchsiger Kraft und absoluter Begabung für die Kunst übertreffen ihn andere, aber niemand erreicht ihn in der selbstgetreuen Erhebung in eine unerkünstelte, poetisch edle Lebenswelt.

Wir können in diesem Abriß, der sich an des Verfassers größere und bilderreiche Monographie über Feuerbach anlehnt, überhaupt nur diejenigen Werke

erwähnen, die ihn als seine bedeutendsten charakterisieren oder die für seinen künstlerischen Entwicklungsgang die wichtigsten sind. Von ihnen — nicht überhaupt — ist am frühesten in Rom das Bild Dante und die edlen Frauen von Ravenna entstanden. Keimende Ideen dazu hatte er von Venedig mitgebracht, aber erst in Rom wandelten sich, aus äußeren Anregungen und aus dem inneren Erlebnis, der Stoff und die Ausführung zu ihrer fertigen Gestalt zurecht. Der Inhalt des Bildes ist die Persönlichkeit des hohen Dichters inmitten weiblicher Verehrung, die einen Nachmittagsglanz von Trost und Versöhnung über das Leben des großen Florentiners breitet. Es ist auch viel Feuerbachsches dabei, das sich in der Gestalt dieses Exilierten, der ewig der Menschheit dauern wird, in Resignation und in Verklärung löst. — Das Dantegemälde ist die erste größere und nunmehr ganz tadelfreie Komposition jener in Italien bewußt gewordenen Richtung des Künstlers, die sich in der „Poesie“ als Vorläuferin ihren Ausdruck gesucht hatte, indem sie die inhaltliche Idee durch die edelste Einfachheit auf ihren Ausdruck bringt. Es fand denn auch in Rom große Anerkennung und veranlaßte zum Beispiel den alten Cornelius zu einer sehr freundlichen Teilnahme für den Künstler. Geteilter war die Aufnahme in Karlsruhe. Der Dante wurde dorthin gesandt infolge von wieder angeknüpften Beziehungen mit dem Großherzog, der sich freundlich bei der Mutter in Heidelberg nach dem Künstler hatte erkundigen lassen. Die Sachverständigen verwarfen es, aber der Großherzog kaufte es trotz des als unverhältnismäßig betrachteten Preises (3000 Gulden) und gerade weil ihm der Besitz des Bildes kein Selbstzweck war. Es lag ihm daran, Feuerbach zu Freudigkeit und Zuversicht zu verhelfen, und er persönlich hatte den feinen und gütigen Takt für die gegenüber dieser Natur richtige und wirkungsvollste Weise. Später, als der Name Feuerbach der Nachsicht entrückte, ist das Bild in die öffentliche Galerie überwiesen worden.

Auch von anderer Seite wollte man ihm helfen. Josef Scheffel — der auch direkt den einstigen Reisegefährten unterstützt und ihn später noch, als er auf der Mettnau wohnte, bei gelegentlichen Durchreisen zu sich eingeheimst hat — stand damals, in seiner Frau-Aventiure-Zeit, zu der Wartburg und dem Großherzog von Weimar in engerer Beziehung. Er betrieb Feuerbachs Berufung an die Weimarer Kunstschule. Es war nur eben so überaus schwer, Feuerbach durch eine besoldete Amtsstellung helfen zu wollen. Dieser war tief gerührt über die noch länger fortgesetzte Bemühung des treuen Scheffel, es kam auch zur realen Anfrage bei Feuerbach, und zur selben Zeit tauchte für ihn die Eventualität auf, anstatt nach Weimar nach Karlsruhe als Kunstprofessor zu gehen. Aber innere Lust hatte er zu dem einen so wenig wie zu dem andern. Schon zum Unterrichten nicht; vor allem aber wollte er Italien nicht entbehren, in Rom bleiben, unabgelenkt schaffen können; seine Hoffnung waren Käufer, Besteller, die ihn für seine größeren Pläne freimachen würden.

Um diese Zeit beginnen seine Kinderbilder zu entstehen. Sein künstlerisches Interesse am Kinde ist alt. Schon 1847 in einem Gemälde des Düsseldorfer Kunstschülers (flötenspielender Faun) treten die nackten Kinder auf, und danach in der Münchener Zeit hätte er gern, wenn das Bild nur frei gewesen wäre, Rubens' Kinder mit dem Früchtekranz kopiert. Jetzt in Rom in seiner Geld- und Modellnot wurden ihm zwei kleine Buben verfügbar. Aus ihnen hat er in einer langen fortlaufenden Reihe von Studien — gegen hundert — das eigene Wesen der ungezwungensten, momentansten Natur in sich eingeheimst, die Vollherrschaft über die lebendige Bewegung sich errungen. Diese Studien wurden die Grundlage seiner Gemälde mit idyllischen und poetischen Kinderszenen, sowie für die Rolle, die auch in den späteren Kompositionen noch die Hinzutat von Kindergestalten gespielt hat.

Inzwischen aber hatte er jenes weibliche Modell gefunden, das nicht nur mit seinem Schaffen, sondern sogar mit seinem einsamen Leben so eng verknüpft ist. Anna Risi, die berühmte Feuerbachsche Nanna mit ihrer herben Schönheit, der groß-



Paolo und Francesca da Rimini. Gemälde in der Schackschen Galerie zu München.

artigen Gestalt und dem von ebenholzschwarzem Haar streng umrahmten römischen Gesicht.

Aus den beglückenden Anregungen, die seiner Phantasie und seinen Schaffensmöglichkeiten durch diese Nanna gebracht wurden, sind zunächst die schönen Vorstudien und die erste Ausführung der Iphigenie als Gemälde entstanden, abgesehen von einer Anzahl Bildnissen der Nanna, die zum Teil wundervoll, zum Teil minder bedeutend sind. Durch diese Lebende kommt nun unmittelbar die aus Abkunft und Jugend in ihn gelegte geistig-antike Richtung zum vollbewußten und gewissenssicheren Durchbruch. Denn diese Lebende bewahrt sie vor der Erkünstelung und bloßen Scheinnatürlichkeit. Und damit wiederum hängt es zusammen, daß zu dieser Zeit in seinen darstellenden Gemälden — nicht in allen — die Farbendämpfung mehr denn früher auftritt. Als durchdacht Gewolltes: bei den Gegenständen der in geistigen Fernen zurückliegenden Antike darf die Farbe als solche nicht zu blühend lokallebendig sein.



Hafis am Brunnen. 1866. Schacksche Galerie.
Nach einer Gravure im Verlage R. Wagner in München.

Die Schönheit dieser Bilder aus der Nannazeit, die kaum wieder erreichte Leichtigkeit und Inspiration, womit sie die glücklichste Form zum Teil auf den ersten Wurf schon fanden, hielten nicht auf, daß ihr Urheber, während er sich verzweifelt gegen die unerledigten Berufungspläne wehrte, am Verhungern war. Dann aber kam die unmittelbare Not zu Ende durch das sich anbahnende Verhältnis zu dem Grafen, damals noch Herrn von Schack in München, dem literarischen und künstlerischen Schöngeist und reichen Sammler. Qualen genug hat auch diese



Pietà. 1863. Schacksche Galerie. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

Abhängigkeit über Feuerbach verhängt. Schack bestellte und taxierte die Bilder nach dem erlesenen poetischen oder literaturgeschichtlichen Gegenstand und nach zum Teil untergeordneten Sympathien. Ohne alle ihm posthum gemachten Vorwürfe zu verdienen, hat er unbestreitbar nur teilweise das Verständnis für das Qualitative in den Künstlern gehabt, mit denen er durch vermittelnde Persönlichkeiten zusammengeführt wurde und für deren Leben er dann als „Förderer" wichtig geworden ist, Genelli, Feuerbach, Böcklin, Lenbach. (Die vielen kleinen Schwinds seiner Galerie hat er mit einmaliger Gelegenheit angekauft.) Er ging nach seinem Urteil und den Maßstäben, über die er nicht hinaussah, aber er hat es immer noch auf seine Weise gut gemeint und in bestimmten Punkten auch zuweilen recht gehabt. Das Verhältnis zu Feuerbach (1863—1868) wäre natürlich bälder in die Brüche gegangen ohne den Umweg über Heidelberg, ohne die sehr feine und kluge Mutter. Schack hielt Feuerbach für einen begabten Maler von Genreszenen und Idyllen und wollte nichts von den großen Stoffideen wissen, nach deren Ausführung jener so sehnlichst und verzweifelt verlangte.

Trotzdem ist die Pietà mit in die Schacksche Galerie gelangt. Ein nicht sehr großes Bild, aber eine großartige Schöpfung in jeder inneren Hinsicht und Komposition. Eines der vollendetsten Gemälde des Künstlers überhaupt, durch fein gewählten Reichtum der Farbe und deren harmonischen Wohllaut, der sich nur vor dem Gemälde anschauen, empfinden, aber nicht beschreiben, auch nicht durch die Photographie abbilden läßt.

Weiter erwarb oder bestellte Schack die folgenden Gemälde: Ariost am Hofe von Ferrara, Nanna als „Bildnis einer Römerin", eine Madonna mit dem Knaben und musizierenden Kindern, Paolo und Francesca, ein Bild voll verhaltener und um so mehr ergreifender Schicksalsstimmung, die badenden Kinder, das Bild Nymphe mit musizierenden Kindern in der Szenerie des Nemisees im Albaner Gebirge, wovon es in Basel eine freier nach Feuerbachs Absicht gestaltete zweite Ausführung gibt, Romeo und Julie, welches Schack wegtauschte, Petrarcas Laura in der Kirche, dann Hafis am Brunnen mit seinem vornehm heiteren, man könnte sagen philosophisch-poetischen Kolorit, das schöne Familienbild, und das eine der beiden Ricordo di Tivoli, während die andere Ausführung vor nicht lange, auf einem privaten Umwege, in die Berliner Nationalgalerie gekommen ist.

Im Jahre 1865 hatte Nanna den Künster verlassen und aufgegeben; er hat wieder sehr schwer diese künstlerische Verarmung und auch die menschliche Enttäuschung durchzukämpfen gehabt. Aber er war mittelbar auch freier dadurch geworden. Eine Zeit des Reisens, u. a. nach Neapel und Pompeji, des Planens, auch des privatesten persönlichen, der episodischen Anläufe seiner Kunst zu neustofflichen Richtungen setzt ein, und alte Beziehungen beleben sich wieder. Er macht eine Reise nach Berlin, das soeben nach dem siegreichen österreichischen Kriege die Hauptstadt des Norddeutschen Bundes geworden, — eine Rekognoszierfahrt des allzeit sehr lebhaft national gesonnenen Malers, die mit dem Gedanken einer möglichen Übersiedlung zusammenhängt und ihn auch erledigt. Auf der Rückfahrt sieht er seine Bilder bei Schack und sagt sich, daß das nicht so weitergehen darf. So wenden sich die inneren Erlebnisse in neues mutvolles Aufwärts. Heimgekehrt nach Rom beginnt er gleichzeitig zwei seiner größten Bilder, die beiden, an die man wohl zu allererst bei dem Namen Feuerbach denkt, die „Medea" und das „Gastmahl des Platon". Und gleichzeitig hat er das Glück, wieder ein befriedigendes und anregendes Modell zu finden, das er abermals, nach seinem feineren Künstleranspruch, monopolisieren und an sich allein ketten kann und das nicht ganz auf der gewöhnlichen Modellstufe steht, Lucia Brunacci. Diese Zweite hat nicht mehr einen neuen Impuls für seine Entwicklung und seine stofflichen Richtungen gebracht, wie Nanna. Sie verändert nichts, aber mit monumentalsten Schöpfungen von ihm ist sie noch mehr als jene verknüpft.



Amazonenkopf. Studie. 1871.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

Unter riesiger Anspannung sind die beiden erwähnten großen Gemälde entstanden. Dazu wurden eine Anzahl andere, in ihm rumorende Pläne ausgeführt, nach Feuerbachs Art, dem einmal in ihm aufgekeimten Gedanken auch treu zu bleiben und ihn, wenn oft auch vielvertagt, zur Ausführung zu bringen. Die meisten seiner wichtigen Bilder sind solche lang ausgetragenen Ideen. — Der Entschluß zu dem Gastmahl des Platon reicht bis 1854 zurück. Von 1860 datiert ein Entwurf, seit Ende 1866 bis Frühling 1869 ist das fertige Bild entstanden. In der Münchner Ausstellung des letzteren Jahres wurde es schlecht behandelt. Aber im gebildeten Publikum begann empfunden zu werden, was dieses Bild besage, und eine hannöversche Dame und Malerin, Fräulein Marie Röhrs, setzte im starkherzigen Impuls ihrer Begeisterung die für sie sehr große Summe an den Ankauf, 10 000 Taler. Nachmals ist das Gemälde — nach Feuerbachs Tode — für die Karlsruher Galerie erworben worden.

Der dramatische Dichter Agathon feiert (im Jahre 416) den Sieg seiner Tragödie und hat seine Freunde dazu geladen; Platon hat in seinem „Symposion" diese Feier verewigt. Es ist grauender früher Morgen geworden, da

kommt nach durchschwärmter Nacht Alkibiades. Er kommt mit Tänzerinnen, Fackelträgerinnen, blumentragenden Knaben, die dem Dichter den Kranz überbringen sollen. Die Gebärde des Alkibiades (mit dem Lucia-Profil) ist wunderbar, der ganze Mensch ist darin und alles, was ein Alkibiades sich erlauben darf. Der Gastgeber hat sich vornehm erhoben und begrüßt ihn, da er, wenn auch spät, noch kommt. So steht Agathon im Mittelpunkt der Komposition da. Zur Rechten konzentriert sich diese durch Sokrates, der sich um den Vorgang nicht kümmert, ihn ablehnt und die Gruppe um ihn in das gemeinsame Gefühl eines entstandenen Mißklangs gebunden hält. Hingegen der auf der vorderen Bank hingelagerte Aristophanes vermittelt von rechts her die Beziehung zu Agathon und dem eintretenden Alkibiades. Mit diesem dringt, untermischt mit dem Licht der Fackeln, der stählerne Frühmorgen herein und bannt das Ganze in eine helle, fahle Farbenharmonie zusammen. — Dieses „Grau", diese „Farblosigkeit" war, was dem Bilde zum Vorwurf gemacht wurde und für die Jury beinahe hingereicht hatte, es zu den Einsendungen zu werfen, die der Aufnahme in eine Kunstausstellung nicht würdig sind. Die etwas reichliche und oberflächliche Wandfüllung mit Bildern im Bilde wurde kaum beanstandet.

Anfang 1870 ward dann auch die Medea auf der Flucht fertig. Die Szenerie ist vom tyrrhenischen Meer bei Porto d'Anzio unweit Rom genommen, wo Feuerbach sich in dem ausflugs- und reiselustigen Jahre 1866 aufgehalten hatte. Wir haben das Bild in drei Stadien, einem Temperaentwurf im Breslauer Museum, einer Untermalung von 1867, in Berlin, und in der Ausführung von 1870, in München. Sie zeigen in höchst anschaulicher Weise die vollendende Weiterbildung und Steigerung der Anordnung.

Tägliche Wirklichkeiten und Vorgänge sind hier, ohne ihre Unmittelbarkeit zu verlieren, in die stofflich-gedankliche Idee erhoben. Noch heute sieht man im Hafen des kleinen Küstenortes, auf dem Sandstrand, der an die Hafenmauer stößt, die Fischer genau so ihr Manöver von Boot zu Boot vornehmen, welches Feuerbach in momentphotographischer Bewegungstreue berühmt gemacht hat. Das ahnungslose Modell der Amme im Bilde war ein in Anzio sich aufhaltender Bischof aus Rom, den im Bademantel eingehüllt der Maler gelegentlich dasitzen sah.

Im ersten Entwurf ist Medea stehend, und ebenso in der Untermalung von 1867. Dann wird das Gemälde abermals neu begonnen, aus der Einsicht, die Medea besser zu setzen, um gerade bei äußerlicher Ruhe eine Verstärkung des seelischen Vorganges zu erreichen und noch konzentrierender die Gestalt der Mutter in den Vordergrund zu rücken. In dem Augenblick, da das Schiff schwimmt, wird das Furchtbare geschehen sein. Aber kein starrendes Entsetzen soll den Beschauer hierauf hindeuten, hier ist nicht nach beliebter Historienweise die erregteste Szene aus einer guten oder schlechten Tragödie gemalt. Nach einem Feuerbachschen Verständnis kann der unmittelbar letzte Augenblick vor der Tat nur die in erschütternde Stille zusammengedrängte Liebe zu diesen todgeweihten Kindern sein. In seiner Psychologie erleidet alles die Mutter, durch das unentrinnbare Schicksal, wenn sie auch das Werkzeug ist.

Voll entfaltet sich diesmal die Farbe, ohne darum jene Vornehmheit zu verlieren, deren zarte Sprache so lange nicht verstanden worden war. Im übrigen sind stilisierende Verschiebungen der gegenseitigen Größenmaße und der Perspektive vorgenommen, aber mit vollberechnender Absicht, und mit dem höchsten Erfolg zugunsten der Wucht der Darstellung (so daß sie in der Regel überhaupt nicht bemerkt worden sind).

Ebenfalls 1870 ist das Urteil des Paris vollendet worden. Nach raschem Einfall hat Feuerbach das so oft behandelte Thema vorgenommen, und — ist wohl der einzige Künstler der Kunstgeschichte geworden, dem man die Nacktheit der Göttinnen übelgenommen hat, die der Inhalt dieser Szene ist. Kein Wunder, wenn er gegenüber der Kritik das Gefühl einer Meute behielt, die über ihn nun einmal unter allen Umständen und allen Vorwänden herfiel.



Iphigenie. 1871. Stuttgarter Galerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

Es ist geradezu der Fehler des Bildes, daß das klare Thema mit einem Teil ahnungsvoller Befangenheit — die man ihm ja früh beigebracht hatte — behandelt und zu merkbar geflissentlich ins Idyllische abgeschwächt ist. Durch die eine bekleidete Göttin werden nun die anderen beiden nackter. Aber das meinten die Sittlichkeitswächter natürlich nicht, davon hatten sie keine Ahnung.

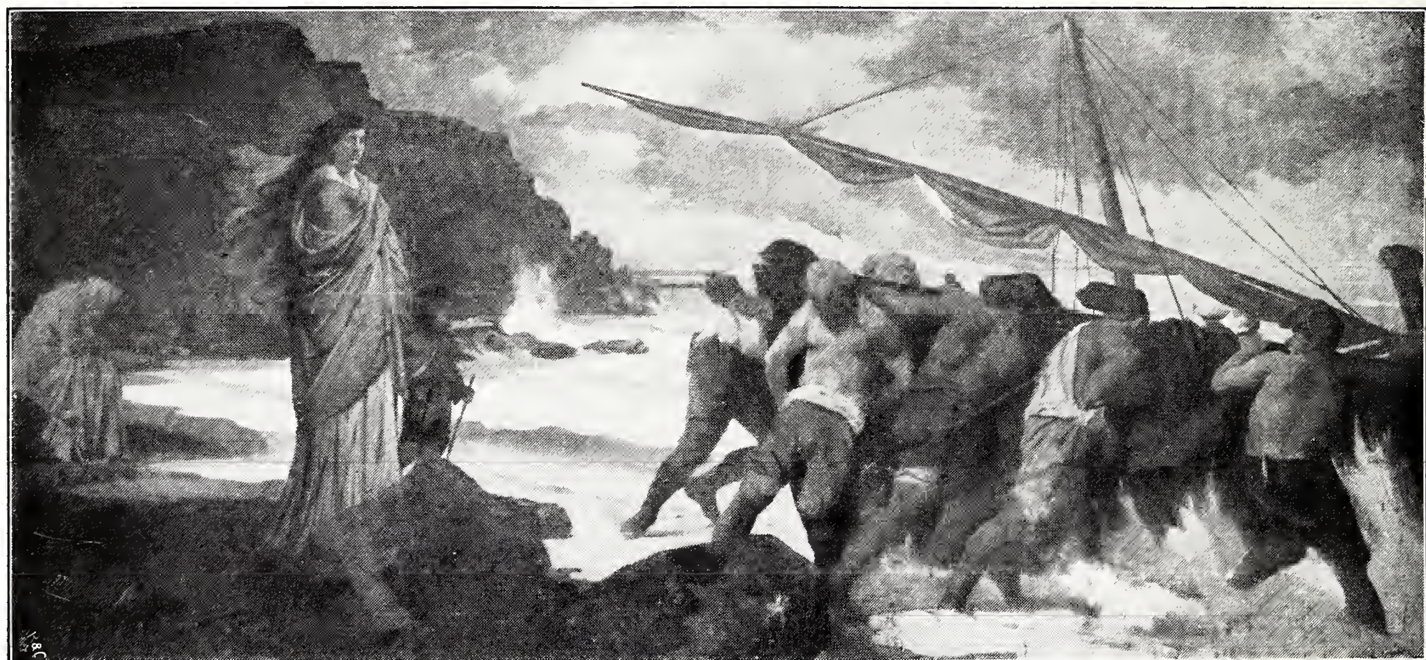
Von da ab sandte Feuerbach seine fertigen Bilder vorderhand überhaupt nicht mehr aus. Sie füllten das Haus, worin die Mutter in Heidelberg wohnte.

Das Gastmahl des Platon malte er ein zweites Mal. Seine Konzession in der Tönung erscheint dadurch erheblicher, daß er gleichzeitig um das Bild den heiteren gemalten Früchtekranz als Rahmen fügte, der ihm ein volles festliches Gepränge gibt. Der linke Vordergrund wurde mehr ausgefüllt, und dem Agathon gab er anstatt des einfach weißen das vornehm kostbare weiß-goldene Gewand.

Schon vorher ward die „zweite“ Iphigenie fertig, in der nun Nanna gegen Lucia ausgewechselt ist. Das Bild ist reifer als die erste Komposition, ein großartig gesehener Kontur von harmonischer Reinheit und Natürlichkeit. Nach einiger Zeit hat das Stuttgarter Museum das schöne seelenvolle Bild gekauft. Dies ist die erste Galerie, die bei Lebzeiten des Künstlers ein Feuerbachsches Bild rite angekauft hat. Und beinahe auch die einzige, nämlich außer der Berliner Nationalgalerie, die ein Jahr vor seinem Tode (1879) das zweite Gastmahl erworben hat.

⊠ ⊠ ⊠

Das Jahr 1872 brachte Feuerbach eine Berufung an die Wiener Kunstakademie als Vorstand der Meisterklasse für Historienmalerei, und als wirkliche große Auszeichnung und Aufgabe nahm er sie an. Sie war das persönliche Verdienst der Bemühungen Eitelbergers, des Kunstberaters für das Unterrichtsmuseum. Persönlich ging Feuerbach mit gemischten Empfindungen in diese Tätigkeit, fühlte sich dann aber zunächst ganz glücklich. Die Annahme war ihm überdies erleichtert worden durch einen sofortigen Urlaub, damit er seine begonnene Amazonenschlacht fertigstellen könne. Es ist die Vollendung des Gemäldeplanes, der einst schon den Gymnasiasten beschäftigt hatte. Ein mächtiges Gemälde, angefüllt mit Gestalten von teilweise großartiger heroischer Natürlichkeit, wenn wir auch in dem Ganzen — hier noch etwas deutlicher als auch sonst zuweilen — die Zusammenstellung aus den Studien empfinden. Koloristisch wirkt die Amazonenschlacht wieder eigentümlich reserviert und gerade dadurch stark, mit ihrer ganz ruhigen sonnenlosen Helle, dem wogenden Hin-



⊠ Medea auf der Flucht. 1867. Berlin, Nationalgalerie. ⊠



Medea auf der Flucht. 1870. München. Neue Pinakothek. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

fluten des kühlen Lichtes durch die bewegten Massen, den Feinheiten und Zartheiten im Nebeneinander, dann wieder dem einzelnen Kraftakzent, auch in dem Herüberleuchten des fernen Meeres.

Hoffnunggebende Schüler drängten in Wien an ihn heran und wurden ihm lieb; er fühlte seinen Zeitverlust — denn dafür sah er das Amt doch an — durch eine ungeahnte Lehrfreudigkeit aufgewogen. Bei alledem ist es nicht gut denkbar, und war es ihm selbst nicht, daß auch bei beständiger Dauer seines Amtes eine eigentliche Feuerbachsche Schule hätte entstehen können. Hierfür setzte sich seine künstlerische Persönlichkeit aus zu viel Elementen zusammen, die an sich nicht zu übertragen sind.

Das Wiener Ministerium bot dem neuberufenen Professor auch große Aufträge für die monumentalen staatlichen Neubauten, die damals am Ring, infolge der Niederlegung der alten inneren Stadtbefestigungen, entstanden. Feuerbach wurde zunächst die Ausmalung der mächtigen Decke in der Kunstakademie übertragen. Er hat das Mittelbild ausgeführt, den Titanensturz, und von den kleineren Nebengemälden die vier: Prometheus, Gaea, Uranos, Aphrodite. Es ist schwer, über diese Schöpfungen ein Urteil in knappen Worten zusammenzufassen. Bezieht man die hierfür entstandenen zeichnenden Studien ein, so trifft man Blätter von ganz erstaunlicher Stärke und Originalität (z. B. die eine Okeanide) zusammen mit solchen, die als uninteressiert, flau, direkt schwach zu bezeichnen sind. Doch kann deswegen von sinkender Kraft nicht die Rede sein. Es waren die Einflüsse heftiger Verstimmungen und des schließlichen Bruchs, die sich hier auch künstlerisch geltend gemacht haben.

Die Deckenbilder selbst sollten eigentlich nur an ihrer Stelle gesehen werden. Sie wirken dort in ihrer Höhe, in dem mächtigen Raum und in dessen besonderem Licht ganz anders auf das bloße Auge, als in der Reproduktion durch das Medium der photographischen Platte. — Der malerische Charakter des Titanensturzes ist eine frische, fast scharfe, aber im großen Effekt wohltuende Helle, da das riesige ovale Bild die Decke nicht zu beschweren scheinen durfte und deshalb nicht die von Feuerbach bei so manchen Staffeleibildern angewandten milderen oder matteren Töne bekam. Die Ausführung selbst ist denn auch noch heller im ganzen Charakter, als der in die Neue Pinakothek gelangte bildmäßige Rechteck-Entwurf. Eine drohende Stimmung ist in der Luft und im Gewölk, aber von dem Gott als Lichtträger und seinem Wagen geht der gewaltige helle Schein über das Bild hernieder. Unten schließt der schimmernde Venusleib die Lichtkomposition ab, auch im Gedanken: die Göttin der Schönheit hebt (in der Wiener Ausführung) das Friedenssymbol empor, wodurch ein werdendes Zeitalter verkündet wird.

Die erwähnten Verstimmungen stellten sich bald ein. Die Wiener wußten mit seinen mitgebrachten Gemälden so wenig anzufangen, wie das reichsdeutsche Publikum. Dieselbe Stadt, die Makarts zuckeriger Sinnlichkeit gewissermaßen als ihrem eigensten Selbstbekenntnis beifällige Popularität verlieh und interessiert sich erzählte, wie die Makartschen Bilder mit hetärischer Modellhilfe der weiblichen „guten Gesellschaft" entstanden, diese selbe Kunststadt fand nun auch wieder die herbe, vor jeder unkünstlerischen Empfindung gefeite Nacktheit der Feuerbachschen Amazonen gemein, und dumme Professoren im Kolleg entrüsteten sich darüber. Aber abgesehen von dieser Nebenhinsicht war Wien auch im ganzen noch viel zu weit dahinter zurück, um das, wozu sich Feuerbach hindurch gerungen, zu verstehen. Feuerbachs verständnisvollster Wiener Schüler, Hynais, traf höchst einfach den Kern der Sache mit seiner Verteidigung: „Zur Beurteilung dieser Werke gehört ein hoher Bildungsgrad."

Von Anfang empfand sich Feuerbach in Kampfstellung gegen Makart, den Liebling der modischen Begeisterung, und er besaß weder die Klugheit, sich gelassen in seiner Höhe über dem, was er selber als Makartismus zusammenfaßte, zu halten, noch aber auch die rücksichtslose Kraft für eine runde Kriegserklärung. Er ironisierte im engeren Kreise oder er



Gastmahl des Platon. 1869. Karlsruher Galerie. Photographie und Verlag von A. Bruckmann in München.



Titanensturz.
Gemäldeentwurf. 1873. München, Neue Pinakothek.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

schenkte wohl einmal seine wohlerwogenen schriftlichen Darlegungen gegen Makarts Kunst einem Redakteur, der sich sehr hütete, sie zu veröffentlichen. Hinzu kamen andere Mißgefühle, sowie ungeheuerliche Mißverständnisse zwischen ihm und der Steuerbehörde, die offenbar sein eigener Sanguinismus verschuldet hatte.

Daher verlangte er 1876 und abermals 1877 seinen Abschied und erhielt ihn von dem zögernden, ungern einwilligenden Ministerium in ehrender Weise. Wie einst von Venedig der Siebenundzwanzigjährige, so ging abermals der Siebenundvierzigjährige freiwillig in die Unbestimmtheit seiner Zukunft hinaus.

Daß er nicht wieder nach Rom ging, hängt nun zusammen mit jener Genierlichkeit, die notwendig die Begleiterin einer so hohen Selbsteinschätzung sein muß, sobald sich diese mit entsprechender Robustheit nicht verbinden kann. Er war aus Stolz und Unmut von Wien gegangen. Aber nun, weil er sich auf die Schlauheit der Durchschnittlichen nie verstand, die noch einen Nimbus aus viel weniger freiwilligen Entschlüssen zurechtdrehen, drückte es ihn bald, daß alle Welt ein ihm passiertes Unglück daraus machen werde. Ohnedies überschätzte er von jeher die Zahl derer, die sich über ihn den Kopf zerbrächen. In Rom würde er in jedes begegnenden Landsmannes, Künstlers, ehemaligen Bekannten Gesicht die Schadenfreude und



Amazonenschlacht. 1873. Städtische Gemäldesammlung zu Nürnberg. Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.



Konzert, auch als Quartett bezeichnet. 1878. Berliner Nationalgalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.

den Klatsch gelesen haben. So saß er halb unschlüssig in Venedig und blieb dann da, hat auch dort die großen Wiener Bilder, die noch nicht abgeliefert waren, zu Ende gemalt. Ein Provisorium blieb es, und er wohnte daher im Gasthof, zur „Luna“, in nächster Nähe des Markusplatzes und der Ausmündung des Canal grande in die Lagune.

Es ist seine allereinsamste Zeit, wenn ihm auch immer die seelische Kameradschaft und brieflich rege Verbindung mit der Mutter blieb. Und jedenfalls ist es die Zeit, wo er die Verlassenheit menschlich am deutlichsten empfand. Zufällig abends in einer Wirtschaft gab es sich, daß er mit den beiden Freunden Karl Schuch und Karl Hagemeister an denselben Tisch geriet. Sie wußten, wer er war, denn bei aller gewohnten Ablehnung und Abkanzelung war er doch der berühmte, zumal die jüngeren Künstler lebhaft beschäftigende Feuerbach; wohl aber hüteten sie sich sorgfältig, daß er in ihnen die Maler witterte. So suchte er von sich aus unvermerkt die beiden wieder und saß mit ihnen und freute sich der verständigen Leute, mit denen sich gut unterhielt. Hier war er liebenswürdig, vertrauensvoll, ohne Rückhalt mitteilsam und gut, bis auf den einen Punkt seiner unsäglichen Gereiztheit gegen alles, was Künstler oder gar erst Wiener hieß. Noch erschien der fast Fünfzigjährige in seiner feinen Schönheit auch durchaus jugendlich, teils infolge seiner sorgsamen Gepflegtheit, teils durch wirkliche Elastizität in Erscheinung und Bewegung; ein dritter Maler frug einmal die beiden Freunde, wer der junge Mann eigentlich sei, mit dem sie oft zusammensäßen.

An seine wieder wandernden großen Gemälde hefteten sich die gewohnten Enttäuschungen und Zurücksetzungen. Auf den Ausstellungen schnitt man sie und gab ihm wohl einmal die goldne Medaille — für einen zurückliegenden Studienkopf aus der Nannazeit, den nicht er, sondern der Besitzer eingesandt hatte.

Die Mutter war inzwischen nach Nürnberg übergesiedelt, und damit rückten die Verhältnisse nun näher in das bayerische Milieu. König Ludwig II. persönlich zeigte lebhaftes Verständnis und Gefallen. Aus Anlaß eines für die Nürnberger Handelskammer gemalten großen Historienbildes („Kaiser Ludwig der Bayer erteilt den Nürnberger Kaufherren Privilegien“) bekam Feuerbach eine bayerische Auszeichnung verliehen, und der König kaufte aus eigenen Mitteln die herrliche Medea und überwies sie der Neuen Pinakothek, interessierte sich auch sehr (im Entwurf) für den Titanensturz. Nach des Künstlers baldigem Tode hätte er weitere Gemälde, die die Mutter anbot und zur Besichtigung sandte, erworben, darunter die Amazonenschlacht; aber in dem peinlichen Zusammentreffen mit riesigen Rechnungen für den Schloßbau auf Herrenchiemsee unterblieb dies dann.

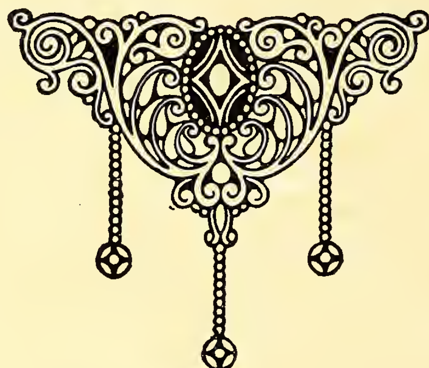
Feuerbachs ganze Liebe in der letzten Zeit gehört seinem „Konzert“. Es ist nicht sein letztes Bild, aber es berührt uns wie das Abschiedswort von ihm, zumal er es nicht ganz mehr hat vollenden können. Durch Schenkung der Mutter befindet es sich in der Berliner Nationalgalerie, wie denn überhaupt die Feuerbachs in den Museen und öffentlich zugänglichen Sammlungen weit überwiegend durch Schenkungen dorthin gekommen sind. Den „natürlichen“ Anlaß jenes Bildes gab wieder in charakteristischer Weise — wie bei der Pietà und vielen anderen Werken — ein tatsächliches, äußerlich durchaus nicht wichtiges Erlebnis, nämlich daß Feuerbach öfter der in einer venezianischen Wirtschaft konzertierenden Musikantengesellschaft zuhörte und somit auch zusah. Dieser realistische Ausgang verwischt sich im Bilde auch keineswegs ganz. Aber wiederum erhebt sich das daraus Gewordene in die ideale Vorstellungswelt, worin die musikalische Hingabe zu ihrem edelsten Ausdruck typisiert und bei dieser Umdeutung sowohl die schönen Gewänder, wie die historische venezianische Architektur hinzugefügt werden. Modelle hat Feuerbach für das Bild überhaupt nicht benutzt. Ein jähes Ereignis fiel mitten in die Arbeit: bei einem späten Abendausflug wurde die ganze kleine Banda von einem Dampfer überfahren und ertrank.

Nach Vollendung der nach Wien abzuliefernden Deckengemälde stand ein neues Programm vor Feuerbach, das er

brieflich darlegt: ein Jüngstes Gericht, eine Sintflut und eine große Passion des Heilands. Gedanken von höchstem Inhalt, und neben ihnen dann noch ein „Kinderparadies“. Wie er denn zu allen Zeiten idyllische Aufgaben gerne gleichzeitig mit den monumentalen, aus einem tiefer liegenden Bedürfnis, behandelt hat.

Er fühlte sich in diesem Winter 1879 auf 1880 weniger wohl, blieb aber arbeitsam und hoffnungsvoll. Er sei noch immer ein ganz gesunder Mensch, müsse aber vorsichtig sein, so steht in seinem letzten Briefe an die Mutter. Seit dem Neujahrstag hielt er sich, weil er sich erkältet fühlte, im Hause. Am 4. Januar 1880 fand man ihn tot in seinem Bett, von einer plötzlichen Lähmung des Herzens hinweggenommen.

Am 8. Januar fand eine Leichenfeier in der protestantischen Kirche zu Venedig statt, bei großer Beteiligung von Venezianern und Fremden, die er nie gekannt hatte. Mit seinen Kränzen trat der Sarg in der Abenddämmerung des Tages die Reise über den Brenner an. Am 12. Januar wurde er zu Nürnberg in die Erde gesenkt, auf dem Johanniskirchhof, wo auch die Dürer, Pirckheimer, Veit Stoß, Jamnitzer ruhen. Unter pietätvollen Veranstaltungen der Stadt Nürnberg, und infolgedessen unter dem Zuströmen der Tausende, die dadurch erfuhren, daß ein großer deutscher Künstler in Italien gestorben sei.



Verlag von Velhagen & Klasing in Bielefeld und Leipzig.
Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.
